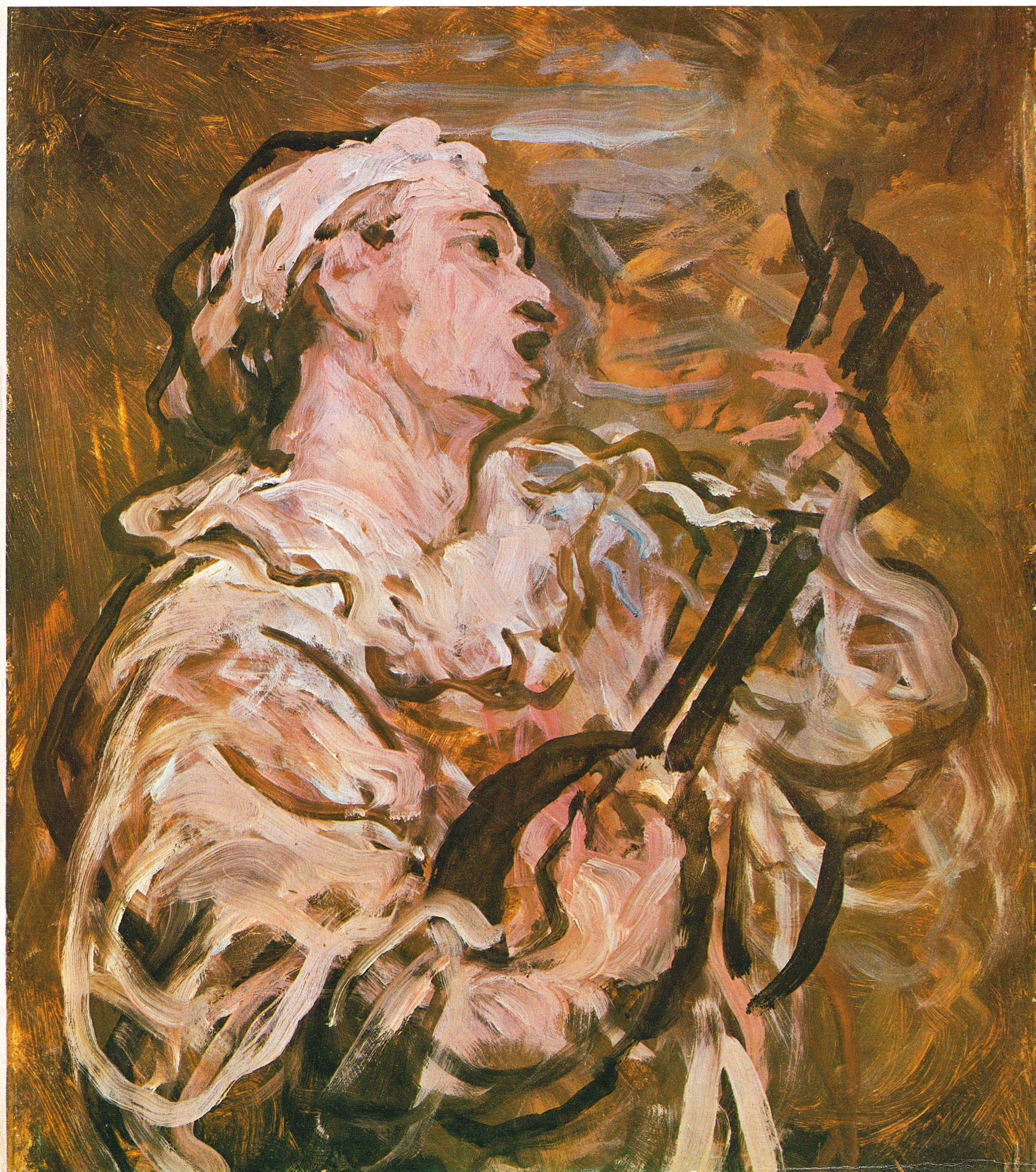


ΤΑ ΑΡΙΣΤΟΥΡΓΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

14

ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

Ντωμιέ



FABBRI • ΜΕΛΙΣΣΑ
MILANO AGHNAI

h. Daumier

Ένας κριτικός τῆς καθημερινῆς ζωῆς

ΟΝΟΡΕ-ΒΙΚΤΟΡΕΝ ΝΤΩΜΙΕ γεννήθηκε στὴ Μασσαλία στὶς 26 Φεβρουαρίου 1808. Δυὸ μέρες μετὰ τὴ γέννησή του ὁ πατέρας του, Ζὰν-Μπατίστ Ντωμιέ — ὑαλονργὸς καὶ ποιητής, ποὺ δὲ θ' ἀποκοτοῦσε ποτὲ μεγάλη φήμη —, ἔγραψε σ' ἕνα φίλο του: «Μιὰ νύχτα σκοτεινὴ, ταραγμένη ἀπὸ τὸν ἀσταμάτητο θόρυβο μιᾶς κατακλυσμιαίας βροχῆς, ποὺ τὴ φώτιζαν ποῦ καὶ ποῦ ἄγριες ἀστράπες, ἡ Σεσίλ ἔφερε στὸν κόσμον ἕνα ἀγόρι. Τὸ ἀλλόκοτο παιχνίδι τῆς φύσης ποὺ συνόδευε τὴ γέννησή του φαίνεται νὰ τοῦ προλέγῃ ἕνα μέλλον πλούσιο σὲ γεγονότα». Στὴν πραγματικότητα ἡ ζωὴ τοῦ Ντωμιέ πέρασε ἀφιερωμένη στὴ δουλειά, ἀπὸ τὸ τελάρο τοῦ σχεδιαστῆ στοῦ καβαλέτο, χωρὶς ἰδιαίτερη εὐνοια τῆς τύχης, χωρὶς ἐντυπωσιακὲς ἐπιτυχίες· ὅσο γιὰ τὸ χαρακτήρα του, ἦταν ὅλο ἀκεραιότητα καὶ μετριοφροσύνη. Ὡστόσο ἡ ἀπλοϊκὴ πατρικὴ προφητεία θὰ ἐπαληθευόταν σ' ἕνα τουλάχιστο σημεῖο: ὁ Ὀνορέ θὰ γινόταν «κάτι» στὴ ζωὴ του. Μόνο ποὺ σ' αὐτὸ τὸ «κάτι», στὴν κλίση του γιὰ τὶς εἰκαστικὲς τέχνες, ἐκεῖνος ποὺ ἐναντιώθηκε ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ἦταν ὁ πατέρας του.

Ἡ οἰκογένεια Ντωμιέ πῆγε τὸ 1814 στοὺς Παρίσι. Ὁ Ὀνορέ ἀρχισε νὰ σχεδιάζῃ στὰ σοβαρὰ γύρω στὰ δεκαπέντε του. Γύριζε ὥρες ὁλόκληρες στὶς φτωχογειτονιὲς καὶ μετὰ, στὸ σπίτι του, σχεδίαζε τὶς ἐντυπώσεις του. Ἡ πρώτη του ἐπίσκεψη στοῦ Λουβρο τοῦ ἀνοίξε καινούριους δρόμους· ἀρχισε νὰ πηγαίνει ἐκεῖ καθημερινὰ καὶ νὰ κάνῃ σπουδὲς ἀπὸ ἀρχαῖα γλυπτὰ καὶ ἀπὸ ἔργα τοῦ Ροῦμπενς καὶ τοῦ Ρέμπραντ. Στὸ μεταξύ ὁ πατέρας του, ξέροντας πόσο δύσκολο ἦταν νὰ ζῇ κανεὶς μὲ μοναδικὸ πόρο τὴν ποίηση, ἐπέμενε ὅτι ὁ νεαρὸς ἔπρεπε ν' ἀρχίσῃ νὰ βγάξῃ τὸ ψωμί του καὶ δὲν ἤθελε οὔτε ν' ἀκούσῃ γιὰ καλλιτεχνικὸ ἐπάγγελμα. Ὁ Ὀνορέ ὅμως πέτυχε τελικὰ αὐτὸ ποὺ ἤθελε. Παράτησε τὸ γραφεῖο τοῦ δικαστικοῦ κλητῆρα ὅπου τὸν εἶχαν βάλει καὶ ἔκανε γιὰ πρώτη φορὰ μαθήματα ζωγραφικῆς μὲ δάσκαλο τὸν Ἀλέξανδρο Λεονοάρ, τὸν ἰδρυτὴ τοῦ Μουσείου Γαλλικῶν Μνημείων, ποὺ εἶχε βοηθήσει καὶ τὸν πατέρα Ντωμιέ στὰ πρῶτα βήματα τῆς ποιητικῆς του σταδιοδρομίας. Ἀλλὰ τὰ μαθήματα αὐτὰ δὲν τοῦ ταίριαζαν καθόλου καὶ τὰ σταμάτησε. Φοίτησε γιὰ λίγο στὴν Ἑλβετικὴ Ἀκαδημία καὶ μετὰ, καθὼς τοῦ χρειαζόταν μιὰ δουλειὰ γιὰ νὰ ζῇ, ἔμαθε τὴν τέχνη τοῦ λιθογράφου κοντὰ στοῦ ζωγράφου Ραμελέ. Ἐπειτα ἔπιασε δουλειὰ στὸν ἐκδοτικὸ οἶκο Μπελλιάρ: ἐτοίμαζε τὶς πλάκες γιὰ τὸ λιθογραφεῖο, ἐνῶ ταυτόχρονα συνέχιζε τὶς σπουδὲς του στοῦ Λουβρο (1825 - 1830). Τρεῖς ἀπὸ τὶς πρῶτες του λιθογραφίες δημοσιεύτηκαν στὴ «Σιλουέτα» (Silhouette), τὸ πρῶτο ἐβδομαδιαῖο σατιρικὸ φύλλο στὴ Γαλλία. Ἦταν ἡ ἐποχὴ τῆς ἐπαναστάσεως τοῦ Ἰουλίου

τοῦ 1830, ποὺ ἀνέτρεψε τὴν Παλινόρθωση. Σ' αὐτὸ τὸ ἐκρηκτικὸ κλίμα ὁ Ντωμιέ γνώρισε τὸν Σαρλ Φιλipόν, διευθυντὴ τῆς ἐφημερίδας «Καρικατούρα» (Caricature), ποὺ διέκρινε ἀμέσως τὸ ταλέντο τοῦ νέου καλλιτέχνη καὶ τὸν παρακίνησε νὰ ἀσχοληθῇ μὲ τὴν πολιτικὴ γελοιογραφία. Ὁ Ντωμιέ, ποὺ ἦταν καὶ μαχητικὸς δημοκράτης, δὲ δίστασε καθόλου: ἔπιασε μὲ τὰ μούτρα στὴ δουλειά. Σαράντα ὁλόκληρα χρόνια σχεδίαζε καθημερινὰ, πρῶτα γιὰ τὴν «Καρικατούρα» καὶ ἀργότερα γιὰ τὸ «Charivari» (χαρακτηριστικὰ σατιρικὸς τίτλος, σημαίνει φασαρία, σαματὰς, πονοκέφαλος), τὴ δεύτερη ἐφημερίδα τοῦ Φιλipόν. Συνολικὰ ἔκανε πάνω ἀπὸ τέσσερις χιλιάδες λιθογραφίες, ποὺ ἀποτελοῦν ἕνα ἐκπληκτικὸ χρονικὸ τῆς ἐποχῆς τοῦ ἀπ' ὅλες τὶς πλευρὲς τῆς, καλὲς καὶ κακές.

Ἡ ἐπανάσταση τοῦ Ἰουλίου εἶχε φέρει στοὺς θρόνους τὸν Λουδοβίκο Φίλιππο, ποὺ ἀπογοήτευσε σύντομα τὰ λαϊκὰ στρώματα τοῦ πληθυσμοῦ καὶ ἀντιμετώπισε ἀντίσταση καὶ συνωμοτικὰ κινήματα ἀπὸ τὴ δημοκρατικὴ παράταξη. Οἱ πρῶτες ἐπιθέσεις τοῦ Ντωμιέ εἶχαν στόχο τὸ μονάρχη καὶ τοὺς ὑπουργούς του. Μιὰ γελοιογραφία του ποὺ παρουσίαζε τὸν Λουδοβίκο-Φίλιππο σὰ Γαργαντούα νὰ καταβροχθίζει προϋπολογισμούς, καὶ ποὺ τὴ δημοσίεψε ὁ ἐκδότης χαρακτηριστικῶς Ὁμπέρ τὸ 1832, στοίχισε στὸν καλλιτέχνη ἑξὶ μῆνες φυλακῆς στὴν Ἀγία Πελαγία. Μόλις ἀποφυλακίστηκε, ὁ Ντωμιέ ἀρχισε πάλι τὸν ἀγῶνα, δουλεύοντας ἀδιάκοπα. Ἐτσι ἔκανε τὰ πρῶτα του ἀριστουργήματα, ὅπως τὴν περίφημη Ὀδὸ Τρανσνοναῖν, καυστικὸ σχόλιο τῶν μέτρων ποὺ πῆρε ὁ Λουδοβίκος-Φίλιππος τὸ 1834. Τὴν ἐπόμενη χρονιά ἡ ἐλευθεροτυπία καταργήθηκε καὶ ἡ κυκλοφορία τῆς «Καρικατούρας» ἀπαγορεύτηκε. Ὁ Ντωμιέ τότε στράφηκε στὴν κριτικὴ τῶν ἡθῶν καὶ ἀρχισε νὰ σατιρίζῃ τοὺς πάντες, τραπεζίτες, δικαστές, δικηγόρους, ἀδιαφορώντας ἂν ἀνῆκαν στοὺς καινούριους καθεστώτες. Οἱ καιροὶ ἦταν δύσκολοι. Ὡστόσο ἀρχίζαν νὰ ἐνδιαφέρονται γιὰ τὸν καλλιτέχνη καὶ νὰ τὸν ὑποστηρίζουν σημαντικοὶ ἄνθρωποι τῶν γραμμάτων, ὅπως ὁ Μπωντελαίρ καὶ ὁ Μισελέ. Τὸ 1846 ὁ Ντωμιέ παντρεύτηκε τὴν Μαρί-Ἀλεξανδρίν Ντασσύ, μοδίστρα, καὶ ἀρχισε νὰ ἀσχολῆται καὶ μὲ τὴ ζωγραφική, ἂν καὶ οἱ πρῶτοι του πίνακες ποὺ ἔχομε εἶναι ἀπὸ τὸ 1848. Ἡ ἐπανάσταση τοῦ 1848 τὸν ἔκανε νὰ ριχτῇ καὶ πάλι στὴν πολιτικὴ γελοιογραφία. Τὸ 1860 ἄφησε τὴ δουλειὰ του μὲ τὸν Φιλipόν καὶ τὰ ἐπόμενα τρία χρόνια ἀφιερώθηκε στὴ ζωγραφικὴ. Ἡ ἐκτίμησις καὶ ἡ φιλία τοῦ Μιλλέ καὶ τοῦ Κορὸ τοῦ ἔδωσαν θάρρος καὶ τὸν βοήθησαν νὰ προχωρήσῃ. Ἐπειτα ἀποτραβήχτηκε στοὺς Βαλμοντονά, σ' ἕνα σπίτι ποὺ λίγο ἀργότερα τὸ ἀγόρασε ὁ Κορὸ καὶ τοῦ τὸ χάρισε. Ἡ φτώχεια τὸν ἀνάγκασε νὰ ξαναρχίσῃ νὰ δουλεύῃ γιὰ τὸν Φιλipόν. Ἡ τελευταία του λιθογραφία δημοσιεύτηκε στὶς 24 Σεπτεμβρίου 1872.

Τὸ 1875 ὁ Ντωμιέ ἔχασε τὴν ὁρασὴ του, ποὺ εἶχε ἐξασθενήσει ἀπὸ καιρό, κυρίως ἀπὸ τὴν κόπωση τῆς λιθογραφικῆς του δουλειᾶς. Πέθανε στὶς 11 Φεβρουαρίου 1879 ἀπὸ καρδιακὴ προσβολή. Στὶς 16 Ἀπριλίου μετέφεραν τὸ νεκρὸ στοὺς Παρίσι καὶ τὸν ἔθαψαν στοὺς νεκροταφεῖο τοῦ Περ-Λασαί, δίπλα στοὺς τάφους τοῦ Κορὸ καὶ τοῦ Ντωμπινύ, σύμφωνα μὲ τὴν ἐπιθυμία του.

«Έβλεπε σὲ μεγάλες μάζες, ζυμωμένες ἀπὸ φῶς καὶ σκιά».

(Λουὶ Ρεώ)

Η ΠΡΩΤΗ έκθεση ζωγραφικῆς τοῦ Ντωμιέ ἔγινε τὴν ἀνοιξη τοῦ 1878 — λίγους μόνο μῆνες πρὶν ἀπὸ τὸ θάνατό του — στὸ Παρίσι, στὴν Γκαλερί Ντυράν-Ρυέλ τῆς ὁδοῦ Λὲ Πελλετιέ. Ἡ έκθεση ὁργανώθηκε μὲ τὴν πρωτοβουλία μιᾶς ἐπιτροπῆς φίλων του — ἀνάμεσα στὰ μέλη τῆς ἦταν ὁ Τεοντόρ ντε Μπανβίλ καὶ ὁ Ντωμπινιύ, ἐνῶ πρόεδρος τῆς ἐπιτροπῆς ἦταν ὁ Βίκτωρ Οὐγκώ — καὶ πῆρε τὸ χαρακτήρα μιᾶς ἀργοπορημένης ἀποκαταστάσεως. Ἡ προσέλευση τοῦ κοινοῦ δὲν ἦταν καὶ πολὺ πυκνή, γιὰ τὴν ἴδια ἐποχὴ συνέπεσαν δυὸ ἄλλα σημαντικὰ γεγονότα: ἡ Διεθνὴς Ἑκθεση στὸ Πεδίον τοῦ Ἀρεως, μὲ τὰ ἐγκαίνια τοῦ Ἀνακτόρου Τροκαντερό, ποὺ χτίστηκε εἰδικὰ γιὰ τὴν περίπτωσή, ἀνάμεσα στὰ ἄλλα, καὶ οἱ τελετὲς γιὰ τὴν κηδεία τοῦ Πάπα Πίου Θ'. Ὡστόσο ἡ ἀνάδειξη τοῦ Ντωμιέ σὰν ζωγράφου ἄρχισε ἀπὸ τὴν έκθεση αὐτὴ τοῦ 1878. Στὶς αἰθούσες τοῦ Ντυράν-Ρυέλ εἶχαν συγκεντρωθῇ ἐνενήντα τέσσερις πίνακες, ἑκατὸν σαράντα σχέδια καὶ ἑντεκα γλυπτὰ τοῦ 1832, καθὼς καὶ μιὰ σειρὰ ἀπὸ ἑκατὸν δώδεκα λιθογραφίες ποὺ τὶς ἄλλαζαν κάθε βδομάδα. Ἀπὸ τὴν ἀποψη τῆς κριτικῆς εἶχε μεγάλη σημασία ποὺ παρουσιάστηκαν ἐπιτέλους οἱ πίνακες δίπλα στὶς λιθογραφίες. Στὸ δοκίμιό του γιὰ τὸν Ντωμιέ, ποὺ δημοσιεύτηκε τὸ 1929 στὴν «Ἐφημερίδα τῶν Καλῶν Τεχνῶν», ὁ Φοσιγιὸν ὑπογράμμισε, καὶ σωστά, ὅτι ἡ σχέση τῆς ζωγραφικῆς τοῦ Ντωμιέ μὲ τὶς λιθογραφίες του εἶναι ἀνάλογη μὲ τὴ σχέση ποὺ ὑπῆρχε ἀνάμεσα στὴ ζωγραφικὴ καὶ στὶς χαλκογραφίες τοῦ Ρέμπραντ. Τὴ σχέση αὐτὴ τὴν εἶχε δεῖ ὁ Ντυραντὺ ἀπὸ τὸ 1878 καὶ τόνισε τὴ σημασία τῆς στὴν κριτικὴ του γιὰ τὴν έκθεση: «Ἄν ἐξαιρέσουμε ὁρισμένους πίνακες, μπορούμε νὰ ποῦμε πὼς ὅλο αὐτὸ τὸ ἔργο εἶναι οὐσιαστικὰ ἓνα σχέδιο ζωγραφισμένο καὶ χρωματισμένο. Ἐντονες μαῦρες γραμμὲς καθορίζουν ποῦ καὶ ποῦ τὰ περιγράμματα τῶν μορφῶν. Οἱ γραμμὲς τῆς πένας καὶ τοῦ κάρβουνου ἀνακατεύονται μὲ τὰ χρώματα τῆς ἀκουαρέλας. Οἱ ἐκπληκτικὲς χρωματικὲς ἱκανότητες τοῦ Ντωμιέ βγαίνουν ἀπευθείας ἀπὸ τὶς σχεδιαστικὲς του ἱκανότητες. Μὲ τὸ κάρβουνο — μὲ τὸ ἄσπρο καὶ τὸ μαῦρο, δηλαδὴ — ξέρεي νὰ δίνῃ ὅλες τὶς διαβαθμίσεις τοῦ φωτὸς καὶ τὰ βάθη τῆς σκιάς... Στὰ σχέδιά του, στοὺς πίνακές του, στὰ ἔγχρωμα χαρακτηριστικά του, ὁ Ντωμιέ χρησιμοποιοῖ πλατιεὲς ἐπιφάνειες ὅπου οἱ λεπτομέρειες χάνουν τὴ σημασία τους· τὰ πρόσωπα, οἱ κινήσεις, γεννιοῦνται καὶ ἀναπτύσσονται γοργά, μεμιᾶς, βίαια καὶ συνολικά, ἐκτὸς ἂν βυθίζονται σὲ μιὰ προστατευτικὴ σκιά. Σχεδιάζε καὶ ζωγράφιζε μὲ τὸν ἴδιο τρόπο ποὺ ἔκανε τὶς λιθογραφίες του... Πίνακες, σχέδια, λιθογραφίες, ἀποτελοῦν ἓνα μοναδικὸ καὶ ἀδιαίρετο σύνολο». Αὐτὴ εἶναι ἡ σωστὴ προσέγγιση γιὰ νὰ καταλάβωμε τὴν τέχνη, τὴ μεγάλη τέχνη τοῦ Ντωμιέ-ζωγράφου. Ὁ Μπωντελαίρ, ὁ πρῶτος



1

1 - Ὁ δρόμος, σχέδιο.

2 - Ἡ ὁδὸς Τρανσοναίν, στίς 14 Ἀπριλίου 1834, λιθογραφία.

3 - Ἡ σούπα, σχέδιο.

4 - Γελιογραφία γιὰ τὸ «Charivari». (Φωτογραφία Roger-Viollet).

5 - Στὸ Δικαστήριον (σχέδιο 559), Παρίσι, Πετὶ Παλαί. (Φωτογραφία Giraudon).

6 - Οἱ Σαλτιμπάγκοι (1863 περίπου), Παρίσι, συλλογὴ Μ. Loncle. (Φωτογραφία Giraudon).

7 - Ὁ Κορὸ σχεδιάζει στὴ Βίλ-ντ' Ἀβραί, Νέα Ὑόρκη, Μουσεῖο Μοντέρνας Τέχνης. (Φωτογραφία Giraudon).

του διορατικός κριτικός, είχε αντιληφθεί με τον καιρό, όπως φαίνεται τουλάχιστο στο κείμενο που του αφιέρωσε το 1857, ότι το χαρακτηριστικό έργο του Ντωμιέ, με τις έντονες αντιθέσεις άσπρου-μαύρου, υπέβαλλε μυστικά το χρώμα: «Έκείνο που συμπληρώνει τον αξιοθαύμαστο χαρακτήρα του Ντωμιέ και τον κάνει καλλιτέχνη εξαιρετικό, μέλος της έξοχης οικογένειας των μεγάλων δασκάλων, είναι ότι το σχέδιό του φαίνεται από τη φύση του χρωματισμένο. Οι λιθογραφίες του και τα σχέδιά του σε ξύλο φέρνουν στο νοῦ ιδέες χρωμάτων. Το μολύβι του έχει και κάτι άλλο έξω από το μαύρο, που μόνο να καθορίζει περιγράμματα μπορεί. Μας κάνει να μαντεύουμε το χρώμα σά να ήταν σκέψη».

Η ΜΕΘΟΔΟΣ του Ντωμιέ στη ζωγραφική έμοιαζε σε όλα με τη μέθοδο που δούλευε τα χαρακτηριστικά του: άμεση, χωρίς περιφράσεις και δευτερολογίες, με στόχο το δέσιμο συγκίνησης και εικόνας. «Σχεδίαζε πάντα με τα άπομεινάρια από τα ίδια παμπάλαια κάρβουνα», διηγείται ο Τεοντόρ ντε Μπανβίλ, που τον είχε δει να δουλεύει, «άποφασίζοντας να τα πετάξει μόνο όταν δεν μπορούσε να κάνει αλλιώς, αλλά συνήθως χρησιμοποιώντας τα, ανασταίνοντας σε πείσμα τους τις μύτες των μολυβιών που δεν μπορούσε πια ούτε να τις ξύσει, υποχρεώνοντας έτσι τον εαυτό του να επινοήσει, να βρή μια γωνία βολική για την πυρετική επιθυμία του επιδέξιου χεριού του, χίλιες φορές πιο έξυπνη κι ενδιαφέρουσα από την ήλιθια, τέλεια ξυσμένη μύτη ενός καινούριου μολυβιού που συνήθως σπάει στην έξαψη της σύνθεσης». Ένας άλλος κριτικός που πρόσεξε τη δύναμη και τον πλούτο αυτής της μεθόδου, της τόσο άμεσης και αντιακαδημαϊκής και συνάμα τόσο φυσικά παραστατικής, ήταν ο Άνρι Μαρσέλ: «Με λίγες γραμμές ο Ντωμιέ διαγράφει τη μορφή, τις βασικές διαιρέσεις της και μετά, με μεγάλες ζώνες φωτός και σκιάς που τις φτιάχνει αφήνοντας την πέτρα ακάλυπτη ή συνθλίβοντας με νεύρο το μολύβι του, την προβάλλει και την εντάσσει στο χώρο. Όσο για το μολύβι, δεν πρέπει να 'ναι σε πολύ καλή κατάσταση, ούτε καλοξυσμένο: το κοπανάει λοιπόν στο τραπέζι και τα τυχαία σπασίματα, οι άκανόνιστες μύτες τον βοηθούν να πετύχει τις βίαιες γραμμές, το τραχύ του ιδίωμα. Χαϊδεύει τα μαύρα του, τα βαθαίνει, τα έρωτεύεται, τα κάνει βελουδένια. Μήπως αυτά δεν κρατάνε το ίσο, το βαρύ μέρος της αρμονίας, για να 'ρθουν να τραγουδήσουν σε λεπτούς κι ανάλαφρους τόνους οι διαφορετικές αξίες των γκρίζων και των άσπρων; Τις αποχρώσεις τις πετυχαίνει είτε ξύνοντας το μαύρο, σαν να το σκάβει, λεπταίνοντάς το, είτε, συχνότερα, χάρη σ' ένα πολυποίκιλο παιχνίδι με γραμμές που τα πλέγματά τους, τότε πυκνά και τότε ανάρια, δίνουν όλες τις απαραίτητες διαβαθμίσεις, από το πιο φωτεινό χρώμα ως την πιο σκοτεινή απόχρωση, πού, ωστόσο, δεν είναι καθαρή σκιά... Μια ωραία λιθογραφία του Ντωμιέ είναι κάτι το μοναδικό, τραχύ και απαλό μαζί: τότε εξαπολύει τεράστια δύναμη και τότε καταθλίβει· είναι το μέλι των Γραφών μαζεμένο στο στόμα του λιονταριού». Μια πληροφορία ακόμα πιο σημαντική βρίσκουμε σε μια μαρτυρία της εποχής: ο Πουλε-Μαλασσί, που επισκέφθηκε τον Ντωμιέ τον Ιανουάριο του 1852 με συντροφιά τον Μπωντελαίρ, περιγράφει την επίσκεψη και αναφέρει μια παρατήρηση του καλλιτέχνη εξαιρετικά πολύτιμη. Μιλώντας για τους πίνακές του εκείνη την ημέρα ο Ντωμιέ είπε: «Κάθε έργο το ξαναρχίζω είκοσιπέντε φορές. Τελικά το φτιάχνω όλο σε δυο μέρες». Η εξομολόγηση αυτή επιβεβαιώνει, ότι ξέρομε για τον τρόπο της δουλειάς του. Δεν καθυστερούσε ποτέ μ' έναν πίνακα, προτιμούσε να τον παρατήσει τελείως και να τον ξαναρχίσει απ' την αρχή, ώσπου να φτάσει στο τελικό αποτέλεσμα, σίγουρο και ζωντανό, σαν αυτοσχεδιασμένο, ζωγραφισμένο μονομιῆς, όπως έλεγε ο ίδιος. Δεν μπορούσε να μείνει μπροστά σ' έναν πίνακα και να τον δουλέψει σχολαστικά, να επεξεργαστεί εξαντλητικά όλες τις λεπτομέρειες, να του δώσει περίτεχνη και απαλή ύψη και ταυτόχρονα χωνεμένη χρωματική ένότητα, τις



2

ιδιότητες δηλαδή που σχεδόν ταυτίζονταν με τη ζωγραφική την εποχή εκείνη. Η συνήθεια της γοργής, βιαστικής καθημερινής του δουλειῆς, που την έκανε στις λιθογραφικές πλάκες με μεγάλη σιγουριά έκλογης, με ζωηρές γραμμές και με ξεστή διαίσθηση, είχε οδηγήσει τον Ντωμιέ σ' έναν τρόπο δημιουργίας που δεν μπορούσε να τον αλλάξει εύκολα μπροστά στο μουσαμά. Άλλα ακριβώς αυτή η ιδιοτυπία έδωσε στη ζωγραφική του το ύφος και το χαρακτήρα που τόσο πολύ ταιριάζουν με τη φύση της εμπνεύσεως και την ιδιοσυγκρασία του καλλιτέχνη.

Ο ΠΩΣΔΗΠΟΤΕ, όταν κοίταζε γύρω του, τον κυρίευαν συχνά άμφιβολίες. Δεν ήξερε να ολοκληρώνη τους πίνακές του όπως οί καλλιτέχνες που θαύμαζε. Στις 5 Φεβρουαρίου 1849 ο Ντελακρουά έχει σημειώσει στο «Ημερολόγιό» του: «Ο κ. Μπωντελαίρ ήρθε την ώρα που βάλθηκα να ξαναδουλέψω μια μικρή γυναικεία φιγούρα, ανατολίτικα ντυμένη και ξαπλωμένη σ' ένα σοφά, που την έχω αρχίσει για λογαριασμό του Thomas, της όδοῦ ντὺ Μπάκ. Μοῦ μίλησε για τις δυσκολίες που έχει ο Ντωμιέ στο τελείωμα».

Οί «δυσκολίες» αυτές ήταν αληθινές ή ένα ιδιότυπο έκφραστικό χαρακτηριστικό του έργου του; Κατά τη γνώμη μας δεν υπάρχει καμιά άμφιβολία: ή ίδια ή οὐσία της όπτικής του και του συναισθήματός του έδινε στη δημιουργική του έξαρση τέτοια όρμη και τέτοια δύναμη, ώστε θά του ήταν αδύνατο να εκφραστή με μια φόρμα στατική και τελειωτική, όμαλη και επεξεργασμένη, σε μια ένιαία και όμοιογενή τεχνοτροπία. Η γόνιμη φαντασία του Ντωμιέ είχε ανάγκη από μεγάλες, παλλόμενες πινελιές, από ύλικό ζωντανό, από μια σύνθεση ελεύθερη και πλατιά που να μπορή να ξεπεράσει τὰ όρια του πίνακα.

Η σημείωση στο «Ημερολόγιο» του Ντελακρουά είναι από το 1849, τη χρονιά που ο Ντωμιέ ζωγράφιζε πιο εμπνευσμένα παρά ποτέ. Τὰ πρώτα του έργα της περιόδου αυτής έγιναν το 1848. Πολλά είναι εμπνευσμένα από γεγονότα της εποχής, που είχε αποφασιστική σημασία για τη γαλλική τέχνη. Ο Κουρμπέ βεβαίωσε: «Χωρίς την επανάσταση του 1848, ή ζωγραφική μου ίσως δὲ θά υπήρχε». Κι ο Ντωμιέ θά μπορούσε να πῆ κάτι παρόμοιο. Βέβαια το 1830 οί «Τρείς Ένδοξες Μέρες» τον είχαν αποκαλύψει και στον εαυτό του και στον κόσμο σαν ολοκληρωμένο πολιτικό γελοιογράφο. Άλλα και το 1848 έγινε κάτι ανάλογο: ή παρισινή επανάσταση του ένεπνευσε μια σειρά από τους πιο σημαντικούς πίνακες του έργου του, όπως τη *Διαδήλωση*, την

Οικογένεια στα *Όδοφράγματα*, το *Κεφάλι* ενός *επαναστάτη*. Το θέμα αυτό τον ενδιέφερε παθιασμένα και το δούλεψε ως το 1850. Ήξάλλου και μετά την ανακήρυξη της Δημοκρατίας, που ήρθε σάν άμεση συνέπεια της επανάστασεως, ούτε οί ταραχές σταμάτησαν ούτε ή καταπίεση. Πολλοί επαναστάτες σκοτώθηκαν, φυλακίστηκαν, εξορίστηκαν, κι άκόμα περισσότεροι υποχρεώθηκαν νά φύγουν από τη Γαλλία. 'Ο Ζαν Άντεμάρ, στο θαυμάσια τεκμηριωμένο βιβλίο του για τόν Ντωμιέ, δείχνει πώς άρχισε ο καλλιτέχνης, βαθιά πληγωμένος από αυτά τά γεγονότα, νά ζωγραφίζει μιá σειρά από πίνακες με τούς τίτλους *Οί Μετανάστες*, *Οί Φυγάδες*, *Οί Φυλακισμένοι*. Με τó ίδιο αυτό θέμα έφτιαξε κι ένα ανάγλυφο πού άφησε εποχή. ('Ο Ντωμιέ συνήθιζε πάντα νά ασχολήται ταυτόχρονα με τη γλυπτική και με τη ζωγραφική· έντεκα γλυπτά του από αυτή την εποχή παρουσιάστηκαν στην έκθεση του 1878).

ΣΤΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ σειρά των *Φυγάδων*, ο καλλιτέχνης έχει συλλάβει τη φοβερή αλήθεια της κάθε «Εξόδου», έχει εκφράσει τη συγκλονιστική έντύπωση από τις υποχρεωτικές μετακινήσεις του πληθυσμού. Δεν απεικονίζει μόνο τά μέτρα έναντίον των ξεσηκωμένων Γάλλων, αλλά και όλόκληρο τó δράμα της ιστορίας του ανθρώπου από τούς πιό μακρινούς καιρούς.

Δεν πρέπει όμως νά νομίσουμε ότι ή εικαστική έμπνευση του Ντωμιέ περιοριζόταν πάντα στα ίδια θέματα· αντίθετα μάλιστα, δούλεψε με άνεση από τά φιλολογικά θέματα (παρμένα από τη μυθολογία ή από τόν Δόν Κιχώτη) ως τά μοτίβα της καθημερινής ζωής, από τó δράμα ως τη σάτιρα, από την άντρίκια θλίψη ως την όλοζώντανη χαρά. Οί Γκονκούρ, σχολιάζοντας τó σχέδιό του *Μεθυσμένος Σιληνός* — ένας πίνακάς του με τó ίδιο θέμα παρουσιάστηκε στο Σαλόν του 1850 —, φωτίζουν αυτό τó τελευταίο γνώρισμα πού τόσο χαρακτήριζε τόν Ντωμιέ: «Πίσω από τó θεό, πού τόν τραβολογάνε για νά τόν μεταφέρουν, είναι πτυχωτοί χιτώνες, χέρια πού χειρονομοούν στόν άέρα, δυνατές

φωνές πού καλούν σέ βοήθεια τούς συντρόφους πού καταφτάνουν, σκουντουφλώντας, πίσω από τó δάσος, κι ή έξοχη όλόκληρη άντιλαλεί τó τραγούδι του καινούριου κρασιού... Τί δύναμη! Τί άφθονία σ' αυτή τη Μενίπεια σάτιρα με τά χίλια φύλλα! Τί ακούραστος αυτοσχεδιασμός! Τί καθαρό γέλιο: γέλιο πού δείχνει πάντα όλόγερα δόντια, πάντα τó ίδιο βροντερό, σά γέλιο του παλιού καιρού! Έδó υπάρχει άγαλλίαση μέσα στη δύναμη, υγεία μέσα στη χαρά, υπάρχει δημιουργικός οίστρος, μιá προσωπικότητα τετράγωνη, μιá έντονη ζωτικότητα, κάτι γαλατικό, εύρωστο και έλεύθερο, πού δεν μπορεί ίσως νά βρεθίη πουθενά άλλου παρά στόν Ραμπελαί».

ΜΑΖΙ με τόν Ραμπελαί πρέπει νά μνημονεύσουμε και τόν Μολιέρο και τόν Μπαλζάκ: ή πληθωρική και ισχυρή ιδιοσυγκρασία του Ραμπελαί, τά αυστηρά ήθικά κριτήρια του Μολιέρου, ή δύναμη της παρατηρήσεως και της κριτικής του Μπαλζάκ, υπάρχουν όλα στόν Ντωμιέ. Βέβαια στη ζωγραφική του, ή «κωμική δύναμη» («vis comica») των λιθογραφιών του, πού τόσο την άγαπούσε ο Μπωντελαίρ, είναι πολύ μετριασμένη. 'Η σχέση των θεμάτων του με την πραγματικότητα δεν είναι τόσο άμεση. Δεν υπάρχει όμως καμιá άμφιβολία ότι όλόκληρη ή σειρά των πινάκων του συνεχίζει σέ βάθος την «Άνθρώπινη Κωμωδία» των λιθογραφιών του. Τά θέματα είναι τά ίδια: τά δικαστήρια, οί δρόμοι, τά πανδοχεία, τά λαϊκά θέατρα, οί πλανόδιοι μουσικοί, οί παλαιστές των περιφερειακών βουλεβάρτων, οί σαλτιμπάγκοι των λαϊκών συνοικιών, οί μαγαζάτορες, οί τεχνίτες, οί εργάτες, οί έμποροι βιβλίων και χαρακτικών, οί πλύστρες του Σηκουάνα, τά χαμίνια πού βγαίνουν τρέχοντας άπ' τó σχολείο, τά τραίνα με τούς επιβάτες των διαφορετικών θέσεων, οί καλλιτέχνες, οί μάσκες· τά δουλεύει ακούραστα. Άπό αυτή την άποψη, ο Ντωμιέ αναμφισβήτητα είναι έξαιρετικά ρεαλιστής, ό πιό ρεαλιστής και ό πιό μοντέρνος ζωγράφος της εποχής του. Ζωγράφησε όλες τις γωνίες του Παρισιού με αλήθεια και



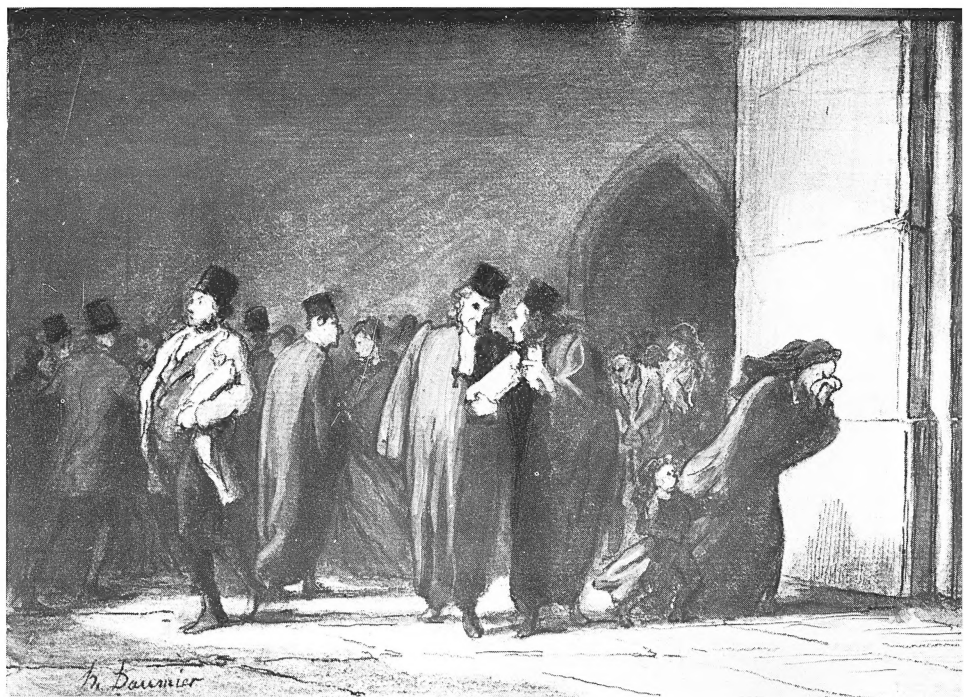
πειστικότητα, με ασύγκριτη ανθρώπινη συμπάθεια, με δύναμη και ζεστασιά και έμφαση. Ο Ντωμιέ έχει κάτι από την παραφορά του ρομαντισμού. Συγγενεύει περισσότερο με τη θερμή και τις φωτοσκιάσεις του Ζερικό και του Ρέμπραντ απ' ό,τι με το νατουραλισμό του Κουρμπέ, αλλά η γλώσσα του είναι ουσιαστικά ρεαλιστική. Από την άλλη μεριά, επηρεάστηκε έντονα από τους ζωγράφους του 1830, και ιδιαίτερα από τον Μιλλέ· το έργο του όμως δεν έχει κανένα ίχνος από το βιβλικό και αγροτικό μυστικισμό του ζωγράφου του *Εσπερινού*· αντίθετα είναι διαποτισμένο από λαϊκή συνείδηση και από την ποίηση της ζωής των πόλεων.

Όταν ήταν ακόμα στα πρώτα του βήματα, ο Μπαλζάκ είδε μια μέρα όρισμένες λιθογραφίες του και παρατήρησε: «Αυτό το παλικάρι έχει κάτι μιχαηλαγγελικό μέσα του». Χωρίς άλλο αυτά τα λόγια θα θυμήθηκε ο Πικάσσο όταν είδε για πρώτη φορά την Καπέλλα Σιξτίνα και αναφώνησε παράδοξα: «Μά αυτό είναι Ντωμιέ!». Η πλαστικότητα είναι αναμφίβολα ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της παραστατικής του γλώσσας, αλλά δε φτάνει ποτέ στην εκζήτηση του ύφους, στην υπερβολική διαστολή της φόρμας. Ο Ντωμιέ έμοιαζε λίγο με τον Ζερικό, που έλεγε συχνά: «Αρχίζω να σχεδιάζω μια γυναίκα και μου βγαίνει λιοντάρι». Τον άνθρωπο δεν τον έβλεπε μόνο σαν άτομο, τον συσχέτιζε κιόλας με το λαό — μια έννοια που ήταν ακόμα καινούρια τότε. Μια ανάλογη κρίση εξέφρασε ο Λιονέλλο Βεντούρι σ' ένα δοκίμιό του το 1934, λέγοντας ότι ο Ντωμιέ είχε «συλλάβει διαισθητικά τον ήρωικό χαρακτήρα του λαού».

ΤΙΣ ΠΛΑΣΤΙΚΕΣ ιδιότητες του έργου του Ντωμιέ τις έχει αναλύσει με θαυμάσιο τρόπο ο Φοσιγιόν, στο δοκίμιο που αναφέραμε. «Κάθε έργο του», γράφει, «σχηματίζει ένα ενιαίο σύνολο με αναπόσπαστα μέρη, κι αυτό ίσως είναι ένα από τα χαρακτηριστικά που μας επιτρέπουν να αναγνωρίζουμε τη γνήσια ζωγραφική... Η ζωγραφική έδω είναι δημιουργική δύναμη και όχι επιφανειακή ικανοποίηση. Η αξία, η μορφή, ο τόνος

γεννιούνται από την ίδια θέληση, από τον ίδιο χρωστήρα, σαν από τα χέρια του γλύπτη. Αυτή την ενότητα όμως κι αυτή την πληρότητα δεν τις βαραίνει ή μονοτονία. Το ύλικό αποκαλύπτει τη ζωή μέσ' απ' την ποικιλία μιας ελεύθερης και δυνατής τεχνικής». Οί πίνακες του Ντωμιέ, και οί ζωγραφισμένοι σέ ξύλο και οί ζωγραφισμένοι σέ μουσαμά, είναι συνήθως μικρών διαστάσεων. Πολλοί έχουν πλάτος 45 ως 50 εκατοστά και ύψος 55 ως 85 εκατοστά· οί περισσότεροι δεν ξεπερνούν τα 34 × 50 εκατοστά. Δύο ή τρεις μονάχα έχουν πάνω από ένα μέτρο πλάτος ή ύψος. Ο μνημειακός χαρακτήρας τους απορρέει από την ίδια τη σύλληψη της εικόνας και όχι από το σχήμα της, πράγμα που ενισχύει την άποψη του Φοσιγιόν. Όμως, πέρα από κάθε άλλη παρατήρηση του τύπου αυτού, το πιο σημαντικό είναι η θέση του Ντωμιέ στη μοντέρνα τέχνη. Ας σκεφτούμε τί ρόλο έπαιξε ο Ντωμιέ στην εξέλιξη του Βαν Γκόγκ. Σ' ένα γράμμα στον αδελφό του Τεό, ξεκινώντας από ένα σχέδιο του Ντωμιέ, ο Βαν Γκόγκ έγραφε: «Πρέπει να είναι πολύ καλό πράγμα να νιώθεις και να σκέφτεσαι μ' αυτό τον τρόπο, να παραμερίζεις ένα σωρό άλλες λεπτομέρειες για να συγκεντρώνεις σ' αυτό που δίνει άφορμή για σκέψη και σ' αυτό που αφορά άμεσα τον άνθρωπο σέ ό,τι πιο ανθρώπινο έχει, παρά στα λιβάδια και στα σύννεφα». Κι ακόμα: «Πάντα τον έβρισκα πολύ δυνατό, αλλά μόνο τώρα τελευταία αρχίζω να πιστεύω ότι είναι ακόμα πιο σημαντικός απ' όσο νόμιζα». Τις γραμμές αυτές τις έγραψε ο Βαν Γκόγκ την εποχή που έτοιμαζόταν να ζωγραφίσει τους *Πατατοφάγους*. Ο Ρουώ, από την άλλη, με το συνηθισμένο λακωνικό του τρόπο, δήλωσε: «Ήμουν στη σχολή του Ντωμιέ πολύ πριν γνωρίσω τον Ραφαήλ». Και τί να πούμε για την τεράστια και βαθιά επίρροή του Ντωμιέ στους Γερμανούς εξπρεσιονιστές;

Η αξία του Ντωμιέ άργησε πολύ να αναγνωριστή. Σήμερα όμως μπορούμε να διαπιστώσουμε ότι τελικά επηρέασε με εκπληκτική δύναμη την τέχνη της εποχής μας. Η ώρα του ήρθε και ο μεγάλος ζωγράφος δικαιώθηκε.



Ντωμιέ

ΘΕΛΩ τώρα νά μιλήσω γιά έναν από τούς πιο σημαντικούς ανθρώπους, δέ θά πώ μόνο τής γελοιογραφίας, αλλά τής μοντέρνας τέχνης γενικά, γιά έναν άνθρωπο πού, κάθε πρῶι, διασκεδάζει τόν παρισινό πληθυσμό, πού, κάθε μέρα, ικανοποιεῖ τίς ἀνάγκες τής δημόσιας εὐθυμίας καί τής δίνει τροφή. Ὁ ἀστός, ὁ ἐπιχειρηματίας, ὁ ἀλητάκος, ἡ γυναίκα, γελᾶνε καί περνᾶνε συχνά, οἱ ἀχάριστοι! χωρίς νά προσέξουν τ' ὄνομά του. Ὡς σήμερα μόνο οἱ καλλιτέχνες ἔχουν καταλάβει τί σοβαρά πράγματα ὑπάρχουν σ' αὐτή τήν τέχνη καί πῶς ἀξίζει πραγματικά νά μελετηθῇ. Καταλαβαίνει κανεῖς ὅτι πρόκειται γιά τόν Ντωμιέ.

... Μὲ ἀφορμὴ τῆ λυπηρῆ σφαγῇ τῆς ὁδοῦ Τρανσνοναῖν ὁ Ντωμιέ δείχτηκε ἀληθινὰ μεγάλος καλλιτέχνης· τὸ σχέδιό ἔχει γίνει ἀρκετὰ δυσεῦρετο, γιὰ τὸ κατέσχεσαν καί τὸ κατέστρεψαν. Δὲν εἶναι ἀκριβῶς γελοιογραφία, εἶναι Ἱστορία, εἶναι χυδαία καί τρομερὴ πραγματικότητα. — Σ' ἓνα φτωχικὸ καί θλιβερὸ δωμάτιο, τὸ καθιερωμένο δωμάτιο τοῦ προλετάριου, μὲ τὰ ἀναγκαῖα φτηνοπράγματα, τὸ νεκρὸ σῶμα ἑνὸς μισόγυμνου ἐργάτη, μὲ πουκαμῖσα καί βαμβακερὸ σκουφο, κείτεται πεσμένο ἀνάσκελα, μὲ τὰ χέρια καί τὰ πόδια ἀνοιχτά. Στὸ δωμάτιο ἔχει γίνει χωρίς ἄλλο μεγάλη πάλη καί μεγάλη φασαρία, γιὰ τὸ οἱ καρέκλες εἶναι ἀναποδογυρισμένες, ὅπως καί τὸ κομοδίνο καί τὸ δοχεῖο. Μὲ τὸ βάρος τοῦ πτώματός του ὁ πατέρας συνθλίβει ἀνάμεσα στὴν πλάτη του καί στὸ πᾶτωμα τὸ πᾶτωμα τοῦ μικροῦ παιδιοῦ του. Σ' αὐτὴ τὴν κρύα σοφίτα δὲν ὑπάρχει παρὰ ἡ σιωπὴ καί ὁ θάνατος.

... Φυλλομετρήστε τὸ ἔργο του καί θά διῆτε νὰ παρελαύνουν μπροστὰ ἀπ' τὰ μάτια σας, σ' ὅλη τὴν ἀφάνταστη καί συναρπαστικὴ τους ἀλήθεια, ὅλες οἱ ζωντανὲς τερατωδίες πού περιέχει μιὰ μεγάλη πόλη. Ὅ,τι θησαυροὺς κρύβει, τρομακτικούς, ἀλλόκοτους, ἀποτρόπαιους καί τραγελαφικούς, ὁ Ντωμιέ τοὺς γνωρίζει. Τὸ ζωντανὸ καί πεινασμένο πῶμα, τὸ παχὺ καί καλοφαγωμένο πῶμα, οἱ γελοῖες κακοδαίμονιες τοῦ νοικοκυριοῦ, ὅλες οἱ ἀνοησίες, ὅλες οἱ ἐπάρσεις, ὅλοι οἱ ἐνθουσιασμοί, ὅλες οἱ ἀπελπισίες τοῦ ἀστοῦ, τίποτα δὲ λείπει ἀπὸ τὸ ἔργο του. Κανένας δὲ γνώρισε καί δὲν ἀγάπησε ὅπως αὐτὸς (μὲ τὸν τρόπο τοῦ καλλιτέχνη) τὸν ἀστό, αὐτὸ τὸ τελευταῖο κατάλοιπο τοῦ μεσαιῶνα, αὐτὸ τὸ γοτθικὸ ἐρείπιο μὲ τὴν τόσο δύσκολη ζωὴ, αὐτὸν τὸν τύπο πού εἶναι συνάμα τόσο κοινὸς καί τόσο ἐκκεντρικός. Ὁ Ντωμιέ ἔχει ζήσει πλάι του, τὸν ἔχει παραμονέψει μέρα καί νύχτα, ἔχει μάθει τὰ μυστήρια τῆς παστάδας του, ἔχει συνδεθῇ

μὲ τὴ γυναίκα του καί τὰ παιδιά του, ξέρεῖ τὸ σχῆμα τῆς μύτης του, τὴν κατασκευὴ τοῦ κεφαλιοῦ του, ξέρεῖ τί δίνει ζωὴ στὸ σπῆτι ἀπ' ἄκρη σ' ἄκρη.

... Γιά νά καταλήξουμε, ὁ Ντωμιέ ἔχει ὀδηγήσει τὴν τέχνη του πολὺ μακριά, τὴν ἔχει κάνει σοβαρὴ τέχνη· εἶναι *μεγάλος* γελοιογράφος. Γιά νά τὸν ἐκτιμήσουμε σωστά, πρέπει νά τὸν ἀναλύσουμε ἀπὸ τὴν ἀποψη τοῦ καλλιτέχνη καί ἀπὸ ἠθικὴ ἀποψη. — Σὰν καλλιτέχνη, αὐτὸ πού ξεχωρίζει τὸν Ντωμιέ εἶναι ἡ σιγουριά. Τὸ σχέδιό του εἶναι ἀφθονο, εὐκόλο, εἶναι ἓνας ἀδιάκοπος αὐτοσχεδιασμός· κι ὅμως δὲν εἶναι ποτὲ *κομρὸ*. Ἐχει μιὰ ἀξιοθαύμαστη καί σχεδὸν ὑπερφυσικὴ μνήμη πού τοῦ χρησιμεύει γιά μοντέλο. Ὅλες οἱ φιγούρες του εἶναι πάντα καλοζυγισμένες, βρίσκονται σὲ ἀληθινὴ κίνηση. Ἐχει τέτοια ἀσφαλτὴ ικανότητα παρατήρησης, ὥστε δὲ βρίσκουμε στὸ ἔργο του οὔτε ἓνα κεφάλι πού νά μὴν ταιριάζει μὲ τὸ σῶμα πού τὸ στηρίζει. Σ' αὐτὴ τῇ μύτῃ πᾶει αὐτὸ τὸ μέτωπο, αὐτὸ τὸ μάτι, αὐτὸ τὸ πόδι, αὐτὸ τὸ χέρι. Πρόκειται γιά τὴ λογικὴ τοῦ σοφοῦ, μεταφερμένη σὲ μιὰ ἀνάλαφρη, φυγαλέα τέχνη, πού ἔχει ἐναντίον τῆς τὴν ἴδια τὴ ζωὴ πού ὁλοένα ἀλλάζει.

Ὅσο γιά τὴν ἠθικὴ, ὁ Ντωμιέ ἔχει μερικὰ κοινὰ μὲ τὸν Μολιέρο. Ὅπως κι ἐκεῖνος, τραβάει ἴσια στὸ στόχο. Ἡ ἰδέα ἐκφράζεται μεμιᾶς. Μόλις κοιτάξεις, ἔχεις καταλάβει. Οἱ λεζάντες πού τοῦ βάζουν κάτω ἀπ' τὰ σχέδιά του δὲ χρησιμεύουν καί πολὺ, μιὰ καί θά μπορούσαν τίς περισσότερες φορὲς νά λείπουν. Τὸ κωμικὸ στοιχεῖο σ' αὐτὸν εἶναι, γιά νά τὸ ποῦμε ἔτσι, ἀκούσιο. Ὁ καλλιτέχνης δὲν ψάχνει, θά ἔλεγε κανεῖς μάλλον πῶς ἡ ἰδέα τοῦ ξεφεύγει. Ἡ γελοιογραφία του ἔχει φοβερὴ εὐρύτητα, ἀλλὰ χωρίς κακία καί χολή. Ὑπάρχει σ' ὅλο του τὸ ἔργο ἓνα ὑπόβαθρο τιμιότητας καί καλοσύνης. Συχνὰ ἀρνήθηκε, προσέξτε αὐτὸ τὸ χαρακτηριστικὸ, νὰ δουλέψη ὀρισμένα σατιρικά μοτίβα πολὺ ὠραῖα καί πολὺ βίαια, γιὰ αὐτὸ, ἔλεγε, ξεπερνοῦσε τὰ ὅρια τοῦ κωμικοῦ καί μπορούσε νά πληγώσῃ τὴ συνείδηση τοῦ ἀνθρώπινου γένους. Ἐτσι, ὅταν εἶναι σπαρακτικός ἢ τρομερός, εἶναι σχεδὸν ἀθελά του. Περιέγραψε ὅ,τι εἶδε καί τὸ ἀποτέλεσμα ἀκολούθησε...

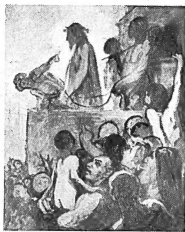
... Τὸ μολύβι του ἔχει καί κάτι ἄλλο ἔξω ἀπὸ τὸ μαῦρο, πού μόνο νά καθορίζῃ περιγράμματα μπορεῖ. Μᾶς κάνει νά μαντεύουμε τὸ χρῶμα σὰ νὰ ἦταν σκέψη· κι αὐτὸ εἶναι τὸ δείγμα μιᾶς τέχνης ἀνώτερης, πού ὅλοι οἱ καλλιτέχνες μὲ ἀντίληψη τὸ ἔχουν δεῖ καθαρά στὰ ἔργα του.

Μετάφραση ἀπὸ τὰ γαλλικά:

P. XATZHΔAKH



Οι πίνακες



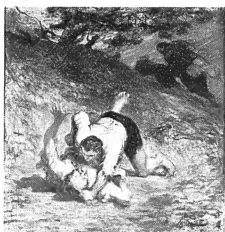
I. IDE O ANΘΡΩΠΟΣ (1850 — 167 × 160 εκ.), "Εσσην. Μουσείο Φόλκβανγκ. — Ο Ντωμιέ ήταν αντικληρικός. Τα λίγα έργα με θρησκευτικό θέμα που ζωγράφησε, του τα είχαν παραγγείλει. Πάντως και σ' αυτά δεν απομακρύνεται από τη συνηθισμένη του θεώρηση των πραγμάτων, όπως έδω. που το εξάλλο πλήθος ούρλιάζει και στριμώχνεται γύρω από την εξέδρα με το Χριστό.



II. OI METANASTES (1848 - 1849 — 15 × 30 εκ.). Παρίσι, Πετι Παλαί. — Ο Ντωμιέ έκανε πολλά έργα μ' αυτό το θέμα την εποχή των διώξεων, μετά το κίνημα του 1848, όταν οι πιο έκτεθειμένοι αντίπαλοι του καθεστώτος αναγκάστηκαν να εκπατριστούν. Σ' αυτή τη σπουδή ή εικόνα των φυγάδων, που διαγράφονται καθαρά στο φωτεινό φόντο, έχει μεγάλη απλότητα και δύναμη.



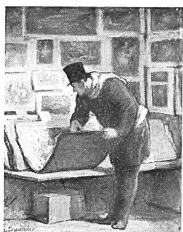
III. TO ΜΠΑΝΙΟ ΤΩΝ ΚΟΡΙΤΣΙΩΝ (1855 - 1860 — 33 × 24 εκ.). Τρονά, Καμπανία, συλλογή Pierre Levy. — Ο Ντωμιέ βλέπει τα πράγματα πολύ διαφορετικά από τους τοπιογράφους, που τους ενδιέφεραν κυρίως οι γραφικές πλευρές της εξοχής. Έδω έχει ζωγραφίσει τον Σηκουάνα με άγáπη, σαν το ποτάμι των φτωχών, με τις άγονες όχθες του και τα χαμόσπιτα έδω κι εκεί.



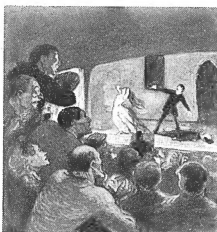
IV. O ΓΑΪΔΑΡΟΣ ΚΑΙ ΟΙ ΔΥΟ ΚΛΕΦΤΕΣ (1856 - 1858 — 59 × 56 εκ.). Παρίσι, Λούβρο. — Ένώ οι δυο άπατεώνες παλεύουν λυσσασμένα για το ζώο, ένας τρίτος το παίρνει και φεύγει. Έδω έχουμε χωρίς άλλο έναν αλληγορικό υπαινιγμό για την πολιτική των μεγάλων δυνάμεων στην Εύρώπη. Ο πίνακας είναι λουσμένος στο ζεστό και σχεδόν «φωβιστικό» φως του Ντωμιέ.



V. Η ΠΛΥΣΤΡΑ (1860 - 1862 — 49 × 33 εκ.). Παρίσι, Λούβρο. — Υπάρχουν τουλάχιστον επτά αντίγραφα του ίδιου έργου με μικρές παραλλαγές. Ο πίνακας αυτός του Λούβρου είναι ο γνωστότερος. Αντιπροσωπεύει μια μεγάλη δημιουργική στιγμή του καλλιτέχνη και για την ποιότητα της έμπνευσης, που είναι δεμένη με το λαϊκό αίσθημα, και για τις έκφραστικές του λύσεις.



VI. O ΦΙΛΟΤΕΧΝΟΣ ΜΕ ΤΑ ΧΑΡΑΚΤΙΚΑ (1857 - 1860 — 40 × 32 εκ.). Παρίσι, Πετι Παλαί. — Ένας από τους πιο γνωστούς πίνακες του Ντωμιέ. Ο φιλότεχνος ήταν από τους αγαπημένους του τύπους τον έχει παρουσιάσει πολλές φορές και σε πίνακες και σε λιθογραφίες. Άξιοσημείωτη είναι έδω ή στάση του προσώπου, που σκύβει και ή σιλουέτα του διαγράφεται καθαρά στο φως.



VII. TO ΜΕΛΟΔΡΑΜΑ (1856-1860 — 97 × 89 εκ.). Μόναχο, Νέα Πινακοθήκη. — Την πρώτη ιδέα γι' αυτόν τον πίνακα θά την έδωσε χωρίς άλλο στον Ντωμιέ μια λιθογραφία που είχε φτιάξει το 1856. Το 1864, αντίστροφα, έκανε μια άλλη λιθογραφία ξεκινώντας από αυτόν τον πίνακα. Υπάρχει ακόμα ένα σκίτσο με το ίδιο θέμα στη Λουκέρνη, στην Πινακοθήκη Τανχούζερ.



VIII. O ΚΡΙΣΠΕΝ ΚΑΙ Ο ΣΚΑΠΕΝ (1858 - 1860 — 60 × 82 εκ.). Παρίσι, Λούβρο. — Ένας από τους πίνακες που προκάλεσαν μεγάλο θαυμασμό στην έκθεση Ντωμιέ το 1878. Φαίνεται πως μία σπουδή για το κεφάλι του Σκαπέν, αφιερωμένη στον Τ. Ντωμινιύ (σήμερα στη συλλογή Fuchs), στάθηκε ή άφετηρία για το έργο αυτό, που θά έπηρέαζε άργότερα τον Ροντέν.



IX. ΣΚΗΝΗ ΘΕΑΤΡΟΥ (1860 — 31 × 23 εκ.). Παρίσι, Λούβρο. — Υπάρχει στη συλλογή Cl. Roger - Marx ένα προπαρασκευαστικό σχέδιο γι' αυτόν τον πίνακα. Έδω ο Ντωμιέ εκφράζει κυρίως το γκροτέσκο, το τραγικό και το απόλυτο. Ο έξαιρετικός πλούτος από φάτα και σκιές που χρησιμοποιεί, ή έντονη πλαστικότητα των μορφών του, μαρτυρούν για τη λιθογραφική του πείρα.



X - XI. TO ΒΑΓΟΝΙ ΤΗΣ ΤΡΙΤΗΣ ΘΕΣΣΕΩΣ (1862 — 67 × 93 εκ.). Οττάβα, Εθνική Πινακοθήκη. — Ο πίνακας έχει αλλάξει πολλούς ιδιοκτήτες. Ένα αντίγραφο του υπάρχει στο Μητροπολιτικό Μουσείο της Νέας Υόρκης. Ο Ντωμιέ ζωγράφησε, σε αντίστοιχία, και το Βαγόνι της δευτέρας θέσεως, όπου τα πρόσωπα, οι συνθήκες, ή κοινωνική τάξη διαφέρουν ριζικά.



XII. OI ΠΑΙΚΤΕΣ ΤΟΥ ΣΚΑΚΙΟΥ (1863 — 24 × 32 εκ.). Παρίσι, Πετι Παλαί. — Πολλά έργα, όπως το Τέλος ενός Γεύματος (1863 - 1866), οι Σαλτιμπάγκοι σε ανάπαυση κ.ά. παρουσιάζουν ανάλογο χαρακτήρα μ' αυτό τον πίνακα. Η σπουδή προσώπων σε άσθετικά, καθισμένων σε πανδοχεία, καφενεία, σκοτεινές γωνίες, ήταν από τα θέματα που ενδιέφεραν πολύ τον Ντωμιέ.



XIII. O ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΜΕ ΤΟ ΣΚΟΙΝΙ (1860 - 1862 — 110 × 72 εκ.). Βοστώνη, Μουσείο Τέχνης. — Τον πίνακα αυτόν τον έχουν ονομάσει και Απόδραση στην πραγματικότητα πρόκειται για έναν εργάτη που ανεβαίνει ή κατεβαίνει ένα σκοινι με κόμπους στη διάρκεια της επίσκεψής ενός σπιτιού. Το θέμα λοιπόν είναι από τη ζωή της πόλης, από τα πιο αγαπημένα του Ντωμιέ.



XIV - XV. O ΔΟΝ ΚΙΧΩΤΗΣ (1868 — 46 × 32 εκ.). Μόναχο, Νέα Πινακοθήκη. — Το άριστο έργο του Θεοβάντες ένεπνευσε στον Ντωμιέ μερικά έξοχα έργα. Αυτό έδω δεν είναι παρά μια προπαρασκευαστική σπουδή για τον πίνακα της συλλογής Robert Treat Paine. Υπάρχουν ακόμα επτά συνθέσεις του με το ίδιο θέμα, που έχουν εκπληκτική δύναμη και έπινοητικότητα.



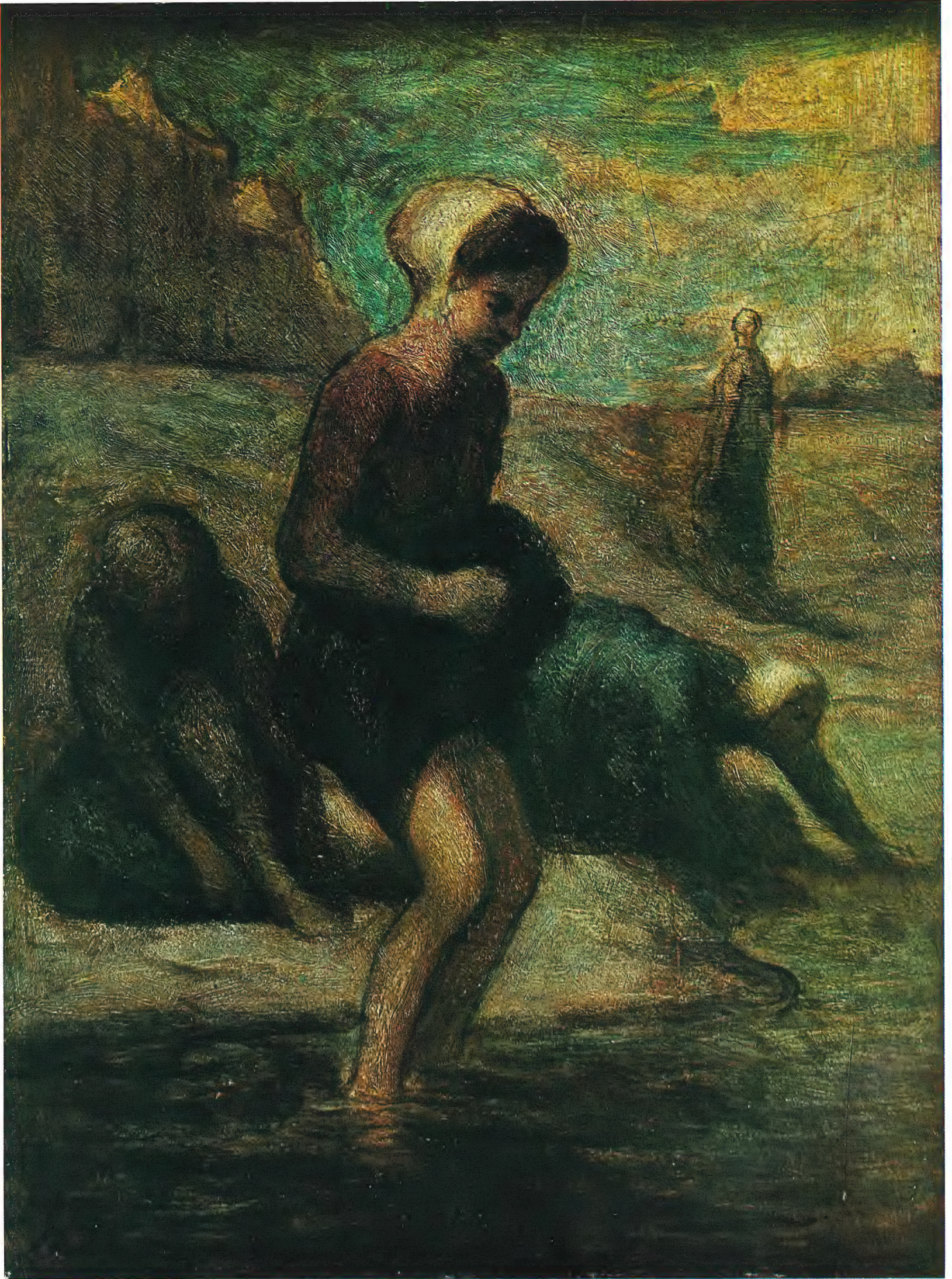
XVI. O ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΜΠΡΟΣΤΑ ΣΤΟΝ ΠΙΝΑΚΑ ΤΟΥ (γύρω στα 1865 - 1868 — 32 × 25 εκ.). Ουάσιγκτον, Philips Memorial Gallery. — Η πηγή του φωτός, τοποθετημένη άριστερά από το καβαλέτο, φωτίζει το κεντρικό πρόσωπο και τονίζει ζωηρά τα περιγράμματα. Το ίδιο το φως σχεδιάζει την εικόνα, ένα φως που δεν είναι νατουραλιστικό, παρά πλαστικό και λυρικό.



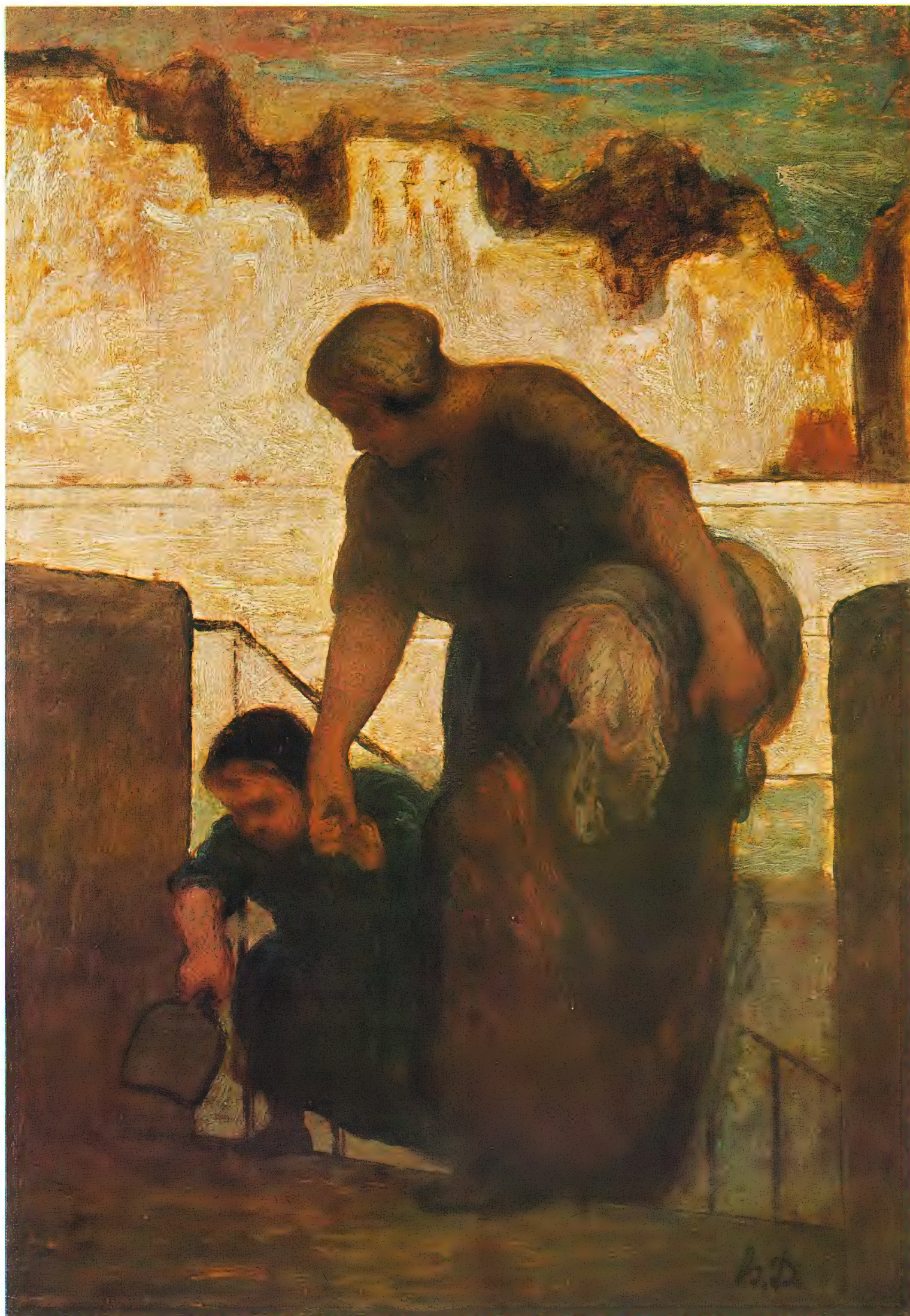
XVII. O ΠΙΕΡΟΤΟΣ ΜΕ ΤΗΝ ΚΙΘΑΡΑ ή **O ΠΙΕΡΟΤΟΣ ΠΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΑΕΙ** (γύρω στα 1869 — 34 × 26 εκ.). Βίντεργου, συλλογή Oscar Reinhart. — Άλλος ένας τύπος θεατρίνου. Ο πίνακας έχει τη δροσιά του σκίτσου κι όμως φαίνεται έντελως τελειωμένος. Οι κριτικοί βρήκαν πως υπάρχει σ' αυτόν, όπως και σε άλλα έργα της ίδιας εποχής, έντονη ή έπιρροή του Φραγκονάρ.















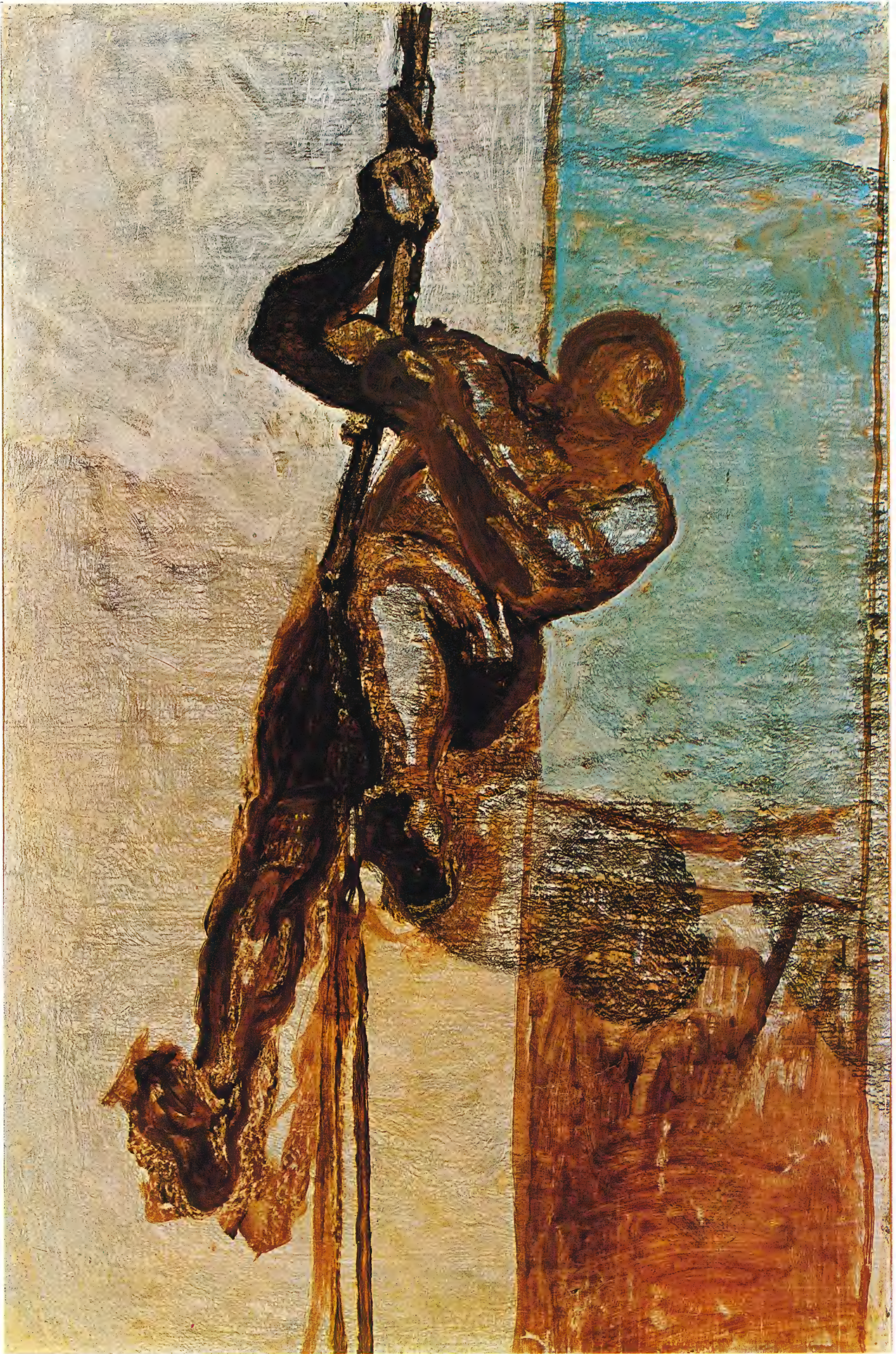




















ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΙΣ

Τὰ τεύχη Ρενουάρ, Τουλούζ - Λωτρέκ, Βάν Γκόγκ, Ντελακρουά καὶ Γκωγκέν ξανατυπώθηκαν καὶ κυκλοφοροῦν.
Ζητήστε ἀπὸ τὸν ἐφημεριδοπώλη σας νὰ σᾶς προμηθεύσῃ τὰ τυχὸν ἐλλείποντα τεύχη τῶν ΜΕΓΑΛΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ.

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ ΚΑΘΕ ΠΕΜΠΤΗ

Τὸ ἐπόμενο τεῦχος μας:



Ἦδη ἐκυκλοφόρησαν :

1. Ρενουάρ
2. Τουλούζ - Λωτρέκ
3. Βάν Γκόγκ
4. Ντελακρουά
5. Γκωγκέν
6. Ἐνγκρ
7. Μανέ
8. Μονέ
9. Ντεγκά
10. Σεζάν
11. Ρουσσώ
12. Σερά
13. Ἐνσορ

Οἱ εἰκόνες τῶν ἐξωφύλλων τῶν τευχῶν, ξανατυπώθηκαν καὶ συμπεριελήφθηκαν στὸ βιβλιοδετημένο τόμο.

Ἡ ἀρίθμηση τῶν σελίδων τοῦ τεύχους ἔγινε μετὰ τὴν σειρά πὺ ἀκολουθήσαμε στὴ βιβλιοδεσία τοῦ τόμου.

Μερικοὶ ἀπὸ τοὺς

«ΜΕΓΑΛΟΥΣ ΖΩΓΡΑΦΟΥΣ»

Τζιόττο	Ρέμπραντ
Μαντένια	Γκόγια
Μποττιτσέλλι	Νταβίντ
Ἰερώνυμος Μπὸς	Ντελακρουά
Λεονάρντο ντὰ Βίντσι	Ντωμιέ
Ντύρερ	Βάν Γκόγκ
Μιχαήλ Ἀγγελος	Ματίς
Ραφαήλ	Πικάσσο
Τισιανὸς	Μοντιλιάνι
Χόλμπαϊν	Ντέ Κίρικο
Μπρέγκελ	Γύζης
Ἑλ Γκρέκο	Λύτρας
Ροῦμπενς	Βολανάκης
Βελάσκειθ	Παρθένης κ.ἄ.

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΣΕΙΡΑ ΤΩΝ 6 ΤΟΜΩΝ

1. Ἀπὸ τὸν Τζιόττο στὴν Ἀναγέννηση
2. Ἀναγέννηση
3. Ἀπὸ τὸν 17ο Αἰῶνα στὸν 19ο
4. Ἀπὸ τὸν 19ο Αἰῶνα στὸν 20ο
5. Εἰκοστὸς Αἰῶνας
6. Ἑλληνες Ζωγράφοι

Copyright FABBRI - «ΜΕΛΙΣΣΑ»

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ «ΜΕΛΙΣΣΑ»
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 34 ΤΗΛ. 611.692 - 635.096
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ : ΤΣΙΜΙΣΚΗ 41 ΤΗΛ. 29010

Η ΒΙΒΛΙΟΔΕΣΙΑ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

1. Ἡ βιβλιοδεσία τοῦ ἔργου εἶναι στερεά, καλλιτεχνική καὶ κοσμεῖται ἀπὸ πολύχρωμη κουβερτούρα. Ὁ κάθε τόμος εἶναι τοποθετημένος μέσα σὲ θήκη ἀπὸ χαρτόνι 300 γραμ.

2. Οἱ προσκομίζοντες ΜΟΝΟ στὸ βιβλιοπωλεῖο μας τὰ τεύχη 1 - 15 θὰ παραλαμβάνουν τὸ βιβλιοδετημένο τόμο, ἀφοῦ καταβάλουν δρχ. 150, δηλ. δρχ. 120 γιὰ τὴν ἀξία τῆς βιβλιοδεσίας, καὶ δρχ. 30 γιὰ τὴν ἀξία τῶν περιεχομένων, τῶν εὑρετηρίων καὶ τῶν 15 ἐγχρώμων εἰκόνων τῶν ἐξωφύλλων, πὺ ξανατυπώσαμε καὶ τοποθετήσαμε στὸν τόμο.

3. Ἡ ἀνταλλαγή τῶν τευχῶν μετὰ βιβλιοδετημένους τόμους θὰ ἀρχίσῃ ἀπὸ τὴν 20 Μαρτίου.

4. Παρακαλοῦμε νὰ προμηθευθῇτε τὰ ἐλλείποντα τεύχη διότι μετὰ τὴν βιβλιοδεσία τοῦ τόμου θὰ πωλοῦνται πρὸς 60 δρχ. τὸ ἓνα.

Οἱ Ἐκδοτικοὶ Οἶκοι «FABBRI» καὶ «ΜΕΛΙΣΣΑ» παρουσιάζουν στὴν Ἑλλάδα τὴν μεγαλύτερη σειρά βιβλίων τέχνης στὸν κόσμος, τὴν ἔκδοσιν

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ»

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» θὰ ὁλοκληρωθοῦν σὲ ἐνάμιση χρόνο, σὲ ἑξὶ πολυτελέστατους τόμους μετὰ πρότυπη καλλιτεχνική βιβλιοδεσία. Θὰ ἔχουν συνολικά πάνω ἀπὸ 800 σελίδες κειμένου καὶ 1.600 ἐγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τόμος θὰ περιλαμβάνῃ 15 Μεγάλους Ζωγράφους. Ὁ τόμος ΕΛΛΗΝΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ εἶναι μιὰ ἔργα-σία πρωτότυπη καὶ μοναδική στὴ χώρα μας.

Κάθε βδομάδα, σ' ἓνα ξεχωριστὸ πολυτελὲς τεῦχος-βιβλίο, κι ἓνας Μεγάλος Ζωγράφος!

Ἐνα βιβλίο πὺ θὰ περιέχῃ τὴν βιογραφία του, ὑπεύθυνη παρουσίασή του, σχόλια καὶ κριτικὲς πληροφορίες γιὰ τὸ ἔργο του καὶ τὴν ἐποχή του καί, τὸ κυριότερο, πλούσια ἀνθολόγηση τοῦ ἔργου του σὲ ὑπέροχες ἐγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τεῦχος - βιβλίο θὰ εἶναι μεγάλου σχήματος (27 x 37 ἐκ.) σὲ χαρτὶ illustration 180 γρ. καὶ θὰ κυκλοφορῇ τώρα στὴν ἐπαναστατικὴ τιμὴ τῶν 30 δρχ. τὴν ἑβδομάδα. Μετὰ τὴν βιβλιοδεσία τοῦ κάθε τόμου, τὰ τεύχη τῶν ξένων ζωγράφων θὰ πωλοῦνται 60 δρχ., ἐνῶ τῶν Ἑλλήνων 90 δρχ. τὸ καθένα.

Ἔτσι, μετὰ ἐλάχιστα χρήματα, μπορεῖ κανεὶς νὰ ἀποκτήσῃ τὴν πιὸ μεγάλην σειρά βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο.

Φτιάξτε καὶ σεῖς τὴν προσωπική σας πινακοθήκη! Κάθε ἀντίτυπο εἶναι καὶ ἓνα πρωτότυπο!